

L'art des peintures murales du Bronze récent : de l'Égée à la Méditerranée orientale

Wall painting in the Late Bronze Age: from the Aegean Sea to the eastern Mediterranean

Christos Boulotis

Traducteur : Florence Lozet

**Édition électronique**

URL : <http://journals.openedition.org/perspective/132>

DOI : [10.4000/perspective.132](https://doi.org/10.4000/perspective.132)

ISSN : 2269-7721

Éditeur

Institut national d'histoire de l'art

Édition imprimée

Date de publication : 15 décembre 2012

Pagination : 283-290

ISSN : 1777-7852

Référence électronique

Christos Boulotis, « L'art des peintures murales du Bronze récent : de l'Égée à la Méditerranée orientale », *Perspective* [En ligne], 2 | 2012, mis en ligne le 30 juin 2014, consulté le 02 octobre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/perspective/132> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/perspective.132>

L'art des peintures murales du Bronze récent : de l'Égée à la Méditerranée orientale

Christos Boulotis

– Manfred BIETAK, Nanno MARINATOS, Clairy PALYVOU, *Taureador Scenes in Tell el-Dab'a (Avaris) and Knossos*, Vienne, Verlag der Österreichische Akademie der Wissenschaften, 2007. 176 p., 138 fig., 17 pl. en n. et b. et en coul. ISBN : 9-783-70013-780-1 ; 75,80 €.

– Barbara NIEMEIER, Wolf-Dietrich NIEMEIER, « Aegean Frescoes in Syria-Palestine: Alalakh and Tel Kabri », dans Susan Sherratt éd., *Wall Paintings of Thera: Proceedings of the First International Symposium, Petros M. Nomikos Conference Centre, Thera, Hellas, 30 August-4 September 1997*, Athènes, Petros M. Nomikos, The Thera Foundation, 2000, II, p. 763-802. 1013 p. ISBN : 9-780-96086-580-2 ; 100 €.

– Constance von RÜDEN, *Die Wandmalereien aus Tall Mišrife/Qatna im Kontext überregionaler Kommunikation, (Qatna Studien, 2)*, Wiesbaden, Harrassowitz, 2011. 278 p., 59 fig., 70 pl. en n. et b. et en coul. ISBN : 9-783-44706-444-6 ; 88 €.

L'art des peintures murales, par définition subordonné à l'art architectural auquel il s'articule de façon étroite, appartient sans conteste à la catégorie des arts de prestige, dont le rôle va au-delà de la simple fonction décorative. Ainsi, dans la région méditerranéenne, il caractérise en premier lieu, pour le deuxième millénaire, les centres palatiaux égéens (minoens, mycéniens) et, d'une manière générale, les localités régionales occupées par les élites. L'exemple le plus typique en est le site portuaire d'Akrotiri à Santorin ; ces dernières années la richesse de

sa fresque a élargi de façon spectaculaire nos connaissances sur la production picturale en mer Égée. D'autre part, cet art caractérise les civilisations palatiales du Proche-Orient et de l'Égypte, mais à des degrés inégaux. Il est vrai qu'on pourrait considérer cette pratique picturale comme allant parfaitement de soi dans des sociétés qui l'ont utilisée en tant que support et porte-parole de l'idéologie dominante. Des fouilles récentes cependant, dans divers sites palatiaux du littoral du nord-ouest de la Syrie au delta du Nil, ont mis au jour, des fresques figuratives considérées comme « étrangères » au contexte culturel local, tout en révélant des traits égéens ou « égéissants » dans l'iconographie, le style ou encore la technique *al fresco* parfois associée à la technique *al secco*. Il s'agit de l'abondant matériau découvert dans les deux palais (F et G) de Tell el-Dab'a/Avaris, dans la partie orientale du delta du Nil, qui remonterait, à en croire la proposition la plus récente de Manfred Bietak, responsable des fouilles, aux premières années de la XVIII^e dynastie¹ ; du plancher peint et de quelques fragments de fresques du palais cananéen de Tel Kabri (aujourd'hui en Israël), datant de 1700-1600 avant J.-C. ; et enfin des fragments de compositions murales du palais de Qatna, dans le nord-ouest de la Syrie, datées du milieu du XIV^e siècle avant J.-C. Il conviendra cependant de prendre encore en compte au nombre du matériau pictural de ces sites les peintures murales du XVII^e ou du XVI^e siècle avant J.-C. de Tell Atchana/Alalakh, elles aussi au nord-ouest de la Syrie (la Turquie actuelle) – lesquelles étaient connues depuis plus longtemps.

Ces découvertes totalement inattendues sont venues raviver le vieux débat sur le type, l'intensité et la fréquence des contacts entre la mer

Égée et la Méditerranée orientale, d'autant plus que la diffusion de l'art des peintures murales, art fixe par excellence, laisse supposer, dans une première approche interprétative, le déplacement des peintres eux-mêmes.

Parcourant d'est en ouest la scène historique de ces deux mondes, on remarque en premier lieu à partir des données archéologiques et, de manière connexe, sur la base de sources orientales écrites, de multiples contacts que les peintres ont entretenus, variables selon les périodes et les régions. En témoignent les influences culturelles fertiles de toutes sortes venues le plus souvent de l'Orient vers la mer Égée, s'accordant avec l'ordre consacré selon lequel *Ex Oriente Lux* (« la lumière vient de l'Est »). Dans ce cadre on observe une mobilité intense et continue à des échelles géographiques plus ou moins grandes, en particulier au cours du Bronze récent (à partir du XVII^e-XVI^e siècle avant J.-C.). Le mouvement constant des commerçants et des artisans, l'échange des matières premières, des produits et des objets précieux, ainsi que des missions diplomatiques organisées entre palais donnèrent lieu à une diffusion progressive non seulement des connaissances technologiques, mais aussi des idées et des croyances (religieuses, etc.), de l'iconographie et des symboles. Le chercheur d'aujourd'hui a donc le sentiment de voir se créer sous ses yeux une sorte d'« esprit international » cohérent entre les différentes cultures ; ainsi, en dépit de l'identité propre à chacun, se trouvait partagé, tout au moins parmi les élites, un socle culturel commun, une sorte de *koinè* culturelle. Cela s'applique en premier lieu, pour des raisons géographiques évidentes, au monde de la Méditerranée orientale – au point que le terme de « *koinè* méditerranéenne orientale » s'est historiquement et solidement établi. Cependant, tout indique que les cultures palatiales égéennes de la Crète minoenne et de la Grèce mycénienne ont constitué à plusieurs égards le versant occidental – européen, dirions-nous – de cette *koinè*. C'est dans cette optique que William Stevenson Smith, entre autres, a examiné les convergences iconographiques dans l'art des deux mondes dans son ouvrage de 1965 *Interconnections in the Ancient Near East*²,

dans lequel il s'est attaché plus particulièrement à la décoration murale des centres palatiaux.

En effet, au sein de l'éventail géographique et culturel complexe que forme l'Orient avec la mer Égée, l'art des peintures murales est l'un des cas les plus troublants, les plus énigmatiques et les plus controversés pour ce qui est de l'identité, de la provenance, du genre et des modalités selon lesquelles se sont exercées toutes sortes d'influences ; de même pour les scénarios historiques que recèle chacune d'elles.

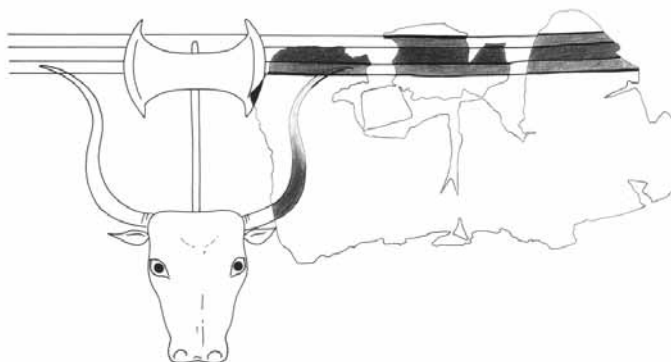
Récemment, deux monographies exemplaires sont venues s'inscrire dans cette orientation : la première, rédigée par Manfred Bietak, Nanno Marinatos et Clairly Palyvou, est consacrée aux fresques représentant des jeux de taureaux de Tell el-Tab'a, tandis que l'autre, écrite par Constance von Rüden, porte sur les fresques de Qaṭna. Nous prendrons également en compte le travail effectué sur le matériel pictural de Tel Kabri et d'Alalakh, auquel Barbara et Wolf-Dietrich Niemeier ont dédié il y a plusieurs années, entre autres travaux, un article de synthèse d'une portée primordiale.

Les peintures murales égéennes et « égéï-santes » de l'Égypte et du Proche-Orient

La question des relations picturales entre l'Orient et le monde égéen ne date pas des découvertes de Tell el-Dab'a/Avaris, de Tel Kabri et de Qaṭna. Charles Leonard Woolley en s'appuyant sur le style et la technique *al fresco* des peintures murales découvertes en 1939 au niveau VII du palais de Yarim-Lim à Alalakh, avait déjà souligné des similitudes avec les fresques minoennes du palais de Cnossos, connues dès l'aube du xx^e siècle. Persuadé de leur antériorité sur les fresques crétoises, il postulait en outre que la Crète minoenne devait ses meilleurs exemplaires de fresques à l'Orient, d'où seraient venus des artistes expérimentés, invités à faire le voyage par mer pour décorer les palais des rois minoens³. Ce point de vue garde à ce jour ses partisans, alors que la majorité des chercheurs soutiennent la thèse d'un trajet d'influences picturales exactement opposé, précisément de la Crète vers l'Orient, postulat que les découvertes

de ces dernières années, mentionnées ci-dessus, sont venues renforcer.

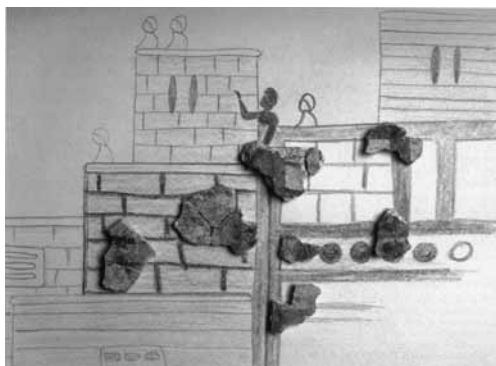
Le plancher peint et les quelques fragments de peintures murales découverts dans le palais cananéen de Tel Kabri entre 1987 et 1991 ont été examinés, consignés et interprétés par les Niemeier comme des œuvres attestant clairement l'activité sur place des peintres égéens errants, dont l'identité et le style seraient reconnaissables à l'iconographie spécifique associée à la technique *al fresco*. Mais plus que dans le plancher peint articulé en sortes de dalles de marbre veinées et décorées de motifs floraux (NIEMEIER, NIEMEIER, 2000, fig. 2-8), le trait égéen caractéristique de ces peintures murales est particulièrement manifeste dans les quelques fragments d'une frise miniature qui, selon la restauration proposée (NIEMEIER, NIEMEIER, 2000, fig. 9-13 ; fig. 1), présente des similitudes frappantes avec la célèbre frise miniature de la maison dite « de l'Ouest » à Akrotiri (Santorin). Celle-ci a pour thème le récit détaillé d'un voyage maritime dans différentes villes côtières⁴. On en a notamment conclu que les peintres à l'origine de cette frise du palais de Tel Kabri venaient des îles des Cyclades, voire du site d'Akrotiri lui-même. En particulier, la présence parmi les fragments d'une hirondelle en miniature (NIEMEIER, NIEMEIER, 2000, fig. 12) renforce cette hypothèse, d'autant plus que



1. Reconstitution d'une fresque provenant du palais d'Alalakh [NIEMEIER, NIEMEIER, 2000, fig. 11].

les hirondelles constituent par excellence le thème conventionnel et familier de la tradition picturale d'Akrotiri, à la fois dans la céramique et dans les peintures murales, tout en étant, extrêmement rares ailleurs dans l'art égéen et totalement étrangères à l'art oriental. Poursuivant cette ligne interprétative, le couple Niemeier a soumis à un réexamen le vieux matériau pictural d'Alalakh provenant des fouilles de Woolley, que l'on peut consulter aujourd'hui à l'Ashmolean Museum d'Oxford, pour en conclure que, sur le plan pictural aussi bien technique, celui-ci trahit fortement une origine minoenne. De plus, en proposant que la représentation d'un griffon ailé ainsi que d'une tête de taureau de face surmontée d'une hache à double trançante entre les cornes soit bien fidèle aux modèles égéens, les Niemeier en ont rendu le caractère crétois encore plus manifeste (NIEMEIER, NIEMEIER, 2000, fig. 14-15, 17-22 ; fig. 2). L'étude de la chronologie leur a permis de confirmer la thèse selon laquelle les peintures murales d'Alalakh ne sont pas antérieures aux crétoises, mais qu'elles renvoient peu ou prou au même horizon temporel que les premiers spécimens de fresques à Cnossos.

La question du mouvement des peintres égéens vers l'Orient a pris un tournant radical avec la découverte, à partir de 1992, d'un très riche matériau pictural dans la forteresse palatiale égyptienne de Tell el-Dab'a. Manfred Bietak et ses collaborateurs y ont constaté une relation directe avec les ateliers de peinture du palais de Cnossos. La majorité des fragments de peintures murales ont été retrouvés dans des dépôts secondaires, à l'avant de la rampe qui



2. Fragments d'une frise miniature provenant du palais de Tel Kabri, reconstituée d'après la « Fresque de la Flotte » d'Akrotiri (Santorin) [NIEMEIER, NIEMEIER, 2000, fig. 11].

3. Reconstitution d'une partie de la peinture murale représentant des scènes de jeux de taureaux, palais F de Tell el-Daba/ Avaris [BIETAK, MARINATOS, PALLYVOU, 2007, fig. 59B].



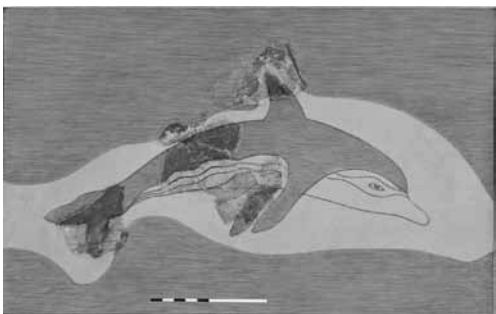
mène au palais F, puis sur la plate-forme en face du palais G. Dans leur monographie récente, Bietak, Marinatos et Palyvou ont choisi de publier ceux d'entre eux qui appartiennent à une plus large composition miniature représentant des jeux de taureaux (palais F) : ils forment une entité thématique cohérente, aisément reconnaissable malgré son degré élevé de fragmentation (BIETAK, MARINATOS, PALLYVOU, 2007, fig. 59A-60 ; fig. 3) et prête à des comparaisons directes avec des peintures similaires de Cnossos. Les examens iconographiques, stylistiques et sémantiques approfondis du thème des jeux de taureaux en Égypte et en mer Égée, tendent principalement à démontrer que des

peintres de la cour de Cnossos, envoyés en mission, se trouvaient au palais de Tell el-Dab'a. Notons qu'on a retrouvé, outre l'application de la technique *al fresco*, des fragments de peintures murales en relief caractéristiques de la technique employée à Cnossos. La composition même des scènes de jeux de taureaux, auxquelles sont associés des motifs picturaux tels que

palmiers et demi-roses opposées, a été interprétée par Bietak et Marinatos comme l'expression d'une idéologie royale. Marinatos a en particulier soutenu que dans le cadre général de la *koinè* culturelle de la Méditerranée orientale, cette composition illustre des croyances sur le lien symbolique de l'institution royale à une divinité féminine solaire, dont elle recherche le reflet iconographique également dans l'art minoen (c'est une thèse qu'elle a continué à développer dans son récent ouvrage⁵). Convaincus du caractère cnoisien de la fresque de Tell el-Dab'a dans laquelle on reconnaît différentes mains de peintres, Bietak et ses collaborateurs sont même allés jusqu'à prétendre que la décoration de la salle du trône du palais F serait presque identique à celle de la salle du trône de Cnossos, avec des griffons en disposition héraldique (BIETAK, MARINATOS, PALLYVOU, 2007, fig. 36 ; fig. 4). Mais cette interprétation reste sujette à caution car on ne sait pas quelle motivation a conduit les peintres cnoisiens jusqu'au palais de Tell el-Dab'a. L'isolationnisme traditionnel de l'Égypte et son iconographie strictement figée loin des pénétrations étrangères ont conduit Bietak à rechercher un « scénario » historique, au sens propre du mot, que nous verrons plus tard. Le catalogue raisonné de la totalité des fragments sous la direction

4. Peinture murale de la salle du trône du palais F de Tell el-Daba avec griffons héraldiques, reconstituée d'après le décor de la salle du trône de Cnossos [BIETAK, MARINATOS, PALLYVOU, 2007, fig. 36].





de Bietak et Marinatos, leur numérisation, les propositions de reconstitutions des diverses scènes selon l'efficace méthode de l'architecte Palyvou, ainsi que leur analyse technologique par Ann Brysbaert, contribuent à constituer une monographie en tout point exemplaire pour étudier non seulement le matériau de Tell el-Dab'a, mais aussi l'art des peintures murales de cette période en général.

Avec les quelques fragments découverts en 2000 dans les ruines du palais de Qaṭna, qui dateraient du milieu du ^{xiv}^e siècle avant J.-C, les éléments égéens font une ultime apparition attestée dans l'art des peintures murales orientales. Révélant, à n'en pas douter, un esprit syro-égéen mixte, comme l'a soutenu de façon très convaincante Rüden dans sa monographie, il apparaît en l'occurrence impossible d'accepter la participation des peintres égéens dans la décoration du palais. En effet, dans les compositions miniatures qui décoraient l'espace N, s'il apparaît bien des motifs égéens caractéristiques tels que le dauphin (RÜDEN, 2011, pl. 14, 63), le fond corallien pour le rendu d'un paysage aquatique (pl. 12-13, 63 ; fig. 5), la bande aux feuilles (pl. 6, 26a) ou encore la double spirale en opposition (pl. 1-2, 27), ceux-ci sont combinés avec des éléments iconographiques étrangers à l'art égéen tels que la tortue ou les

palmiers dattiers sur le feuillage desquels les fruits sont clairement représentés (pl. 12a, 30b). Le dauphin lui-même a été rendu avec une couleur brune, ce qui le distingue de ses semblables égéens. Toutefois, la différence principale par rapport à la peinture égéenne réside dans les principes de composition tout à fait atypiques qui reflètent à l'évidence des choix locaux (RÜDEN, 2011, pl. 54).

Ce que l'on constate dans l'iconographie mixte vaut également, toutes proportions gardées, pour la mise en œuvre de la technique *al fresco*. Cette dernière, ainsi que le commente abondamment Rüden, présente à la fois des convergences et des divergences par rapport aux pratiques égéennes. C'est également ce que constate Brysbaert lorsqu'elle analyse les fragments des peintures murales de Qaṭna, ayant aussi examiné celles de Tell el-Dab'a. Elle en conclut que d'un point de vue technique, le matériau de la peinture murale de Qaṭna trahit une importante influence égéenne et que s'y trouve imprimé le génie de la « *koinè* de la Méditerranée orientale »⁶. Le catalogue raisonné de tous ces fragments, leur numérisation et la présentation systématique par Tika Weisser du processus de conservation et de préparation à l'exposition rendent cette monographie comparable en de nombreux points à celle de Tell el-Dab'a. Elle constitue à coup sûr un précieux instrument pour ce qui concerne plus particulièrement les relations picturales entre l'Égée et la Syrie, la portée et les moyens probables de la pénétration de l'iconographie égéenne au Proche-Orient, et la présence crétoise dans les archives palatiales de la région.

Mobilité picturale et recherche de scénario historique

Derrière les peintures murales « égéennes » ou « égéisantes » du Proche-Orient et de l'Égypte se cache sans doute une réalité historique, mais nous ne sommes témoins que de ses reflets au niveau artistique. Quelle est pourtant cette réalité et comment peut-on, munis des données actuelles, s'en approcher ? La question se pose encore de savoir si le scénario historique est unique pour tous les cas ou s'il en existe plusieurs, d'autant plus que les peintures

5a. Reconstitution d'une peinture murale du palais de Qaṭna ;
b. dauphin de type égéen (RÜDEN, 2011, pl. 54 et 63).

murales en question se trouvent en quantités inégales selon les localités, qu'elles n'ont pas toutes le même degré de relation avec l'Égée et que leur réalisation s'étale sur une période de plus de trois siècles. Jusqu'à présent, les chercheurs se sont divisés en deux groupes distincts. D'un côté, ceux que nous appellerons les « égéocentristes » qui reconnaissent dans ces peintures murales orientales non seulement des influences égéennes, mais aussi un rôle joué par les peintres égéens au niveau local. On compte parmi eux Bietak et ses collaborateurs pour les peintures murales de Tell el-Dab'a, et les Niemeier pour celles de Tel Kabri et d'Alalakh également. De l'autre, il y a ceux qui considèrent qu'on a exagéré les analogies iconographiques, stylistiques et techniques, et qui cherchent à identifier les supports probables par lesquels l'iconographie égéenne fut transmise en Orient : les objets transportables comme la céramique et, surtout, les représentations imagées des tissus ; ces derniers, piliers de l'économie égéenne avec l'huile, ont été en effet des produits de commerce recherchés. L'approche interprétative de Rüden se situe dans une position intermédiaire. En effet, si elle admet que des peintres égéens ont été actifs en Méditerranée orientale, s'agissant des peintures murales de Qaṭna en particulier, elle estime en revanche qu'elles ont dû être exécutées avant celles produites au ^{XIV}^e siècle avant J.-C., car elles présentent des traits propres à l'esprit syro-égéen. Elle laisse toutefois ouverte la possibilité d'une transmission des motifs égéens dans l'art des peintures murales syrien par le biais des objets importés.

L'intense mobilité des peintres égéens dans leur propre cadre géographique, avec Cnossos y jouant un rôle décisif en tant que principal centre politique et religieux de l'époque et berceau vivace de l'art des peintures murales⁷, favorise *a priori* la possibilité de missions plus lointaines encore au Proche-Orient et en Égypte ; d'autant plus que des relations multiples existent entre les deux mondes et sont avérées par les documents d'archives orientaux. Du reste, le spectre chronologique de l'apparition des éléments égéens dans les peintures murales orientales coïncide largement avec l'âge

d'or de la propagation de cet art en mer Égée. La mobilité des artisans et des artistes au sein des palais orientaux fut, en effet, une pratique bien établie qui se reflète même dans les textes d'archives de la région. Il est particulièrement intéressant de ce point de vue qu'un document d'Ougarit, dont la version originale remonte au milieu du deuxième millénaire avant J.-C. ou peut-être même plus tôt, parle de la déesse Anat qui, s'apprêtant à bâtir un palais pour son frère Ba'al, s'adresse au dieu-artisan Kotharwa-Hussus dont le « siège » se situe dans la lointaine Crète (*Kaptar*). Malgré son caractère mythologique, ce texte et bien d'autres témoignages écrits viennent inscrire le monde égéen, et en particulier la Crète minoenne, dans le système d'échanges d'artisans parmi les centres palatiaux de l'époque. Les peintres égéens envoyés en mission pour le compte de la cour pourraient eux-mêmes être considérés comme une sorte de valeur d'échange potentielle et précieuse dans le contexte plus large de la pratique bien établie des échanges d'« objets de prestige ». L'importance accordée à leurs œuvres peintes dans les palais étrangers, telles qu'on les voit selon les codes politico-idéologiques de l'Orient, provient sans doute en grande partie du fait qu'ils ont été recrutés par les autorités locales en tant qu'artistes étrangers et « exotiques ». Il est vrai que l'importé et l'exotique, par nature, confèrent plus de poids, comme cela se produisait avec les objets précieux offerts comme cadeaux diplomatiques entre souverains de l'époque⁸.

Si les peintures murales d'Alalakh et de Tel Kabri nous transportent dans la période où les premiers peintres itinérants de l'Égée au Proche-Orient étaient actifs, les peintures murales de Qaṭna, en revanche, à l'esprit syro-égéen si caractéristique, semblent receler l'écho d'une influence extérieure et de son assimilation au ^{XIV}^e siècle avant J.-C. Bietak a proposé avec conviction un scénario historique pour les peintures murales de Tell el-Daba : selon lui, elles ont été réalisées environ cinquante ou cent ans après les peintures murales d'Alalakh et de Tel Kabri ; elles ont été exécutées par des peintres de Cnossos qui, en mission pour le palais, accompagnaient

une princesse minoenne destinée à devenir la femme de Pharaon, afin de décorer les appartements de sa nouvelle patrie égyptienne avec des thèmes crétois familiers. Pour soutenir son hypothèse en faveur des mariages de pharaons avec des princesses étrangères, et du jeu d'alliances comme outil officiel de la politique étrangère égyptienne, Bietak rapporte des cas attestés dans la correspondance d'Amarna qui se réfèrent aux règnes de Toutoumôsis III, d'Aménophis III et d'Akhenaton, et d'autres cas présents dans la correspondance entre Ramsès II et Hattusili III, empereur hittite. Toutoumôsis III lui-même, on le sait, avait eu différentes épouses syriennes.

Après avoir été critiqué dans ses premières publications pour cette interprétation, Bietak a proposé d'envisager un scénario alternatif : l'exécution des peintures murales serait due à un événement de première importance tel que, par exemple, une rencontre au niveau élevé de la cour ou encore la visite à Tell el-Dab'a de personnalités de haut rang, dont le statut et l'origine seraient ainsi, pour l'occasion, mis en scène et exprimés de manière honorifique à travers la thématique picturale spécifique.

Si la présence d'éléments égéens dans l'art des peintures murales du Proche-Orient et de l'Égypte est considérée par la majorité des chercheurs comme un fait indiscutable, l'élucidation des cas individuels reste en suspens à ce stade de l'enquête. Paradoxalement, la création et l'expansion de la *koinè* de la Méditerranée orientale, tout en justifiant pleinement cette diffusion des éléments iconographiques et des connaissances techniques égéens, laissent une visibilité moindre au travail même des peintres égéens. De nombreux faits demeurent obscurs s'agissant des peintures murales d'Alalakh, pour celles de Tell Kabri, mais aussi pour celles de Tell el-Dab'a. La question se pose de savoir si, en effet, elles sont l'œuvre des seuls peintres égéens itinérants ou si les artistes locaux y ont également participé – voire des peintres levantins travaillant à côté des maîtres égéens. Dans ce contexte, l'application de chaque technique est un critère prédominant pour déterminer

l'identité des peintres, mais il doit être utilisé avec la plus grande prudence. C'est ainsi que l'utilisation de la technique *al fresco* associée à des éléments *al secco*, considérée comme éminemment égéenne, semble moins déterminante dès lors que l'analyse récente des peintures murales du palais mycénien de Pylos a montré leur exécution *al secco*⁹ – technique généralement considérée comme orientale, comme on le voit dans le cas typique des peintures murales du palais de Mari. Par ailleurs, hormis les peintures de Mari du XVIII^e siècle avant J.-C, et celles d'Alalakh, de Tell Kabri et Tell el-Dab'a, on ne sait que très peu de chose sur l'histoire des peintures murales levantines.

À réévaluer constamment le matériel déjà connu, on ne peut échapper à la tentation de superposer les hypothèses. Ce sont là des ouvertures permettant de mieux aborder les questions relatives aux relations entre peinture orientale et peinture égéenne ; elles n'attendent que les futures fouilles que l'on effectuera dans les principaux centres palatiaux de l'Orient.

Ce texte a été traduit par Florence Lozet.

1. À l'origine, les fresques avaient été datées de la période tardive des Hyksos. Voir Manfred Bietak, « Minoan wall-paintings unearthed at ancient Avaris », dans *Egyptian Archaeology*, 2, 1992, p. 26 ; Manfred Bietak, « Die Wandmalereien aus Tell el-Dab'a/Esbat Helmi, erste Eindrücke », dans *Ägypten und Levante*, 4, 1994, p. 55-58.
2. William Stephenson Smith, *Interconnections in the Ancient Near East*, New Haven, 1965.
3. Charles Leonard Wooley, *A Forgotten Kingdom*, Londres, 1953, p. 74-75.
4. Christos Doumas, *The Wall-Paintings of Thera*, Athènes, 1993, fig. 26-48.
5. Nanno Marinatos, *Minoan Kingship and the Solar Goddess: A Near Eastern Koinè*, Urabana, 2010.
6. Pour un aperçu des similitudes et des différences techniques dans l'exécution des peintures murales orientales et égéennes, voir Ann Brysbaert, *Technology and Social Agency in Bronze Age Aegean and Eastern*, thèse, university of Glasgow, 2004 ; Ann Brysbaert, *The Power of Technology in the Bronze Age Eastern Mediterranean: The case of the Painted Plasters*, (*Monographs in Mediterranean Archeology*, 12), Londres, 2008.

7. Christos Boulotis, « Travelling Fresco Painters in the Aegean Late Bronze Age: the Diffusion Patterns of a Prestigious Art », dans Susan Sherratt éd., *Wall-Paintings of Thera: Proceedings of the First International Symposium, Petros M. Nomikos Conference Centre, Thera, Hellas, 30 august-4 September 1997*, Athènes, 2000, II, p. 844-858.

8. Se reporter en particulier à Carlo Zaccagnini, *Lo scambio dei doni nel Vicino Oriente durante i secoli XV-XIII*, Rome, 1973. Pour les pratiques similaires dans l'espace égéen, mettant en premières places le palais et les liens avec l'Égypte, voir Christos Boulotis, « Nochmals zum Prozessionsfresko von Knossos: Palast und Darbringung von Prestige-Objekten », dans Robin Hägg, Nanno Marinatos éd., *The Function of the Minoan Palaces*, (colloque, Athènes, 1984), Stockholm, 1987, p. 145-156.

9. Hariclia Brécoulaki *et al.*, « Characterization of organic media in the wall-paintings of the 'Palace of Nestor' at Pylos, Greece: evidence for a *secco* painting technique in the Bronze Age », dans *Journal of Archeological Science*, 39, 2012, p. 2866-2876.

Christos Boulotis, Académie d'Athènes, Centre de recherche sur l'Antiquité
boulotis@academyofathens.gr

Mots-clés

échanges artistiques, Égée, iconographie,
peinture murale, Proche-Orient